

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 10. sierpnia 1927. NR. 8

I. J. Paderewski

Tempo rubato*)

Rytm jest muzyki tętnem. Równa się biciu serca, świadczy o jego istnieniu. dowodzi jego żywotności.

Rytm to porządek. Ale porządek w muzyce to nie kosmiczna punktualnośc planety, ani automatyczna jednostajność zegara. Rytm w muzyce odzwierciadla życie, organiczne ludzkie życie, ponieważ podobnie jak ono podlega wzruszeniom, usposobieniom, porywom, depresji... Szybkość absolutna czyli t. zw. tempo (absolutne) nie istnieje również, bo jest zależnem od psychicznych i fizycznych warunków i od wpływów wewnętrznej i zewnętrznej temperatury, otoczenia, instrumentów, akustyki.

Rytmu absolutnego nie znamy. Równocześnie z rozwojem kompozycji, początkowy temat zmienia swój charakter a z nim i rytm się zmienia; ożywia się lub omdlewa, jędrnieje lub słabnie, ugina się, stęża lub traci sprężystość swoją. Rytm to życie...

Według znanej anegdoty, Chopin miał zwyczaj mawiać do swych uczni, iż prawej ręce wolno grać z zupełną swobodą, byle lewa poruszała się ze ścisłością kapelmistrza lub metronomu. Nie byłoby może zbyt wielkim grzechem powątpiewać o tem powiedzeniu; jeżeli jednakże jest ono autentyczne, to niema wątpliwości, że wielki kompozytor sam zaprzecza temu najwyraźniej w tak pięknych utworach swoich jak np. etuda Cis moll, preludja nr. 6 i 22, polonez C moll, lub w ustępach wielu innych, gdzie lewa ręka wcale w roli kapelmistrza nie występuje i jest raczej chyba — prymadonną. — Inne zaprzeczenie tej teorji dał Chopin w praktyce, jak o tem świadczą

*) Artykuł powyższy napisany w oryginale po angielsku wydrukowany został w polskim przekładzie w październiku r. 1910 w lwowskiem „Słowie Polskiem" i w poznańskim „Śpiewaku" nr. 1. rok V. Uważamy za niezmiernie pożyteczne przypomnienie czytelnikom naszym wskazówek, pochodzących z najbardziej kompetentnego źródła, a które zachowują swoje pełne znaczenie nietylko w interpretacji fortepianowej ale i chóralnej.

współcześni. Berlioz twierdzi z całą stanowczością, że Chopin nie mógł grać ściśle w takcie, a sir Charles Hallé utrzymuje, iż udowodnił Chopinowi liczeniem, że mazurki niektóre gra w takcie całym a nie trzyćwierciowym. Odpowiedzieć miał na to z pewnem niezadowoleniem Chopin, iż leży w tem właśnie charakter narodowy. Obaj, Berlioz i Hallé, mieli widocznie intencję zrobić z tego zarzut Chopinowi. Berlioz zresztą, bardzo wrażliwy na malowniczą i charakterystyczną stronę muzyki, nie odczuwał wszystkiego równie subtelnie. Nadto instrument, na którym najlepiej grał, a nawet próbował wykonać swoją symfonję fantastyczną przed kilkoma przyjaciółmi — dźwięczna i pełna wyrazu gitara, nie mogła odsłonić przed wielkim człowiekiem wszystkich tajników muzycznej interpretacji.

Co do sir Charlesa Hallé, dystyngowanego ale pedantycznego pianisty, to należałoby się po nim spodziewać, że przy swoich różnorakich wiadomościach okaże i pod tym względem więcej znajomości rzeczy. Nasz ludzki metronom — serce, pod wpływem wzruszeń przestaje bić regularnie, co fizjologja nazywa arytmją. — Chopin grał od serca. Nie tyle może „nacjonalną“ była jego gra, ile — „emocjonalną“. Być zaś „emocjonalnym“ w wykonywaniu muzyki, a równocześnie posłusznym początkowemu tempu z wiernością metronomu, znaczyłoby tyle co wprowadzać sentyment do budowy maszyn. Mechaniczność gry ze wzruszeniem nie da się pogodzić. Grać Chopina Nokturn G-dur z rytmiczną ścisłością i pobożnym szacunkiem dla wskazanego tempa, byłoby tak nieznośnie monotonne i tak bezmyślnie pedantyczne jak deklamowanie poematu w takt uderzeń metronomu. Tempo jako ogólna wskazówka charakteru kompozycji ma niewątpliwie znaczenie wielkie, a metronom może być użyteczny w nauce, zwłaszcza przy braku wybitnego zmysłu rytmicznego. Nikt jednak nie zmusi wyobraźni kompozytora czy wykonawcy do pokornego służenia jakiemukolwiek metronomowi lub tempu.

Nasi olimpijscy poprzednicy, klasycy, jakkolwiek żyjący w odmiennych warunkach, wyżsi ponad naszą teraźniejszą nerwowość, przypuszczali zdaje się możliwość ścisłego wskazywania granic tempa i ruchu w ten sposób, że podawali w jednym i tym samym takcie kilka rozmaitych określeń tempa. W dziełach Bacha spotykamy Adagio i Allegro, Animato i Lento w tym samym takcie; Haydn i Mozart często używają wyrażeń „ad libitum“, „quasi cadenza“ pozostawiając wykonawcy zupełną swobodę co do rytmu i tempa. Najbardziej człowieczy, najnamiętniejszy z pomiędzy nich, jedyny kompozytor, który najgenialniej umiał wypowiedzieć myśl swoją — Beethoven, okazuje osobliwszą troskliwość w oznaczaniu tempa i dynamiki. Spojrzawszy na pierwsze wskazówki tempa Sonaty d moll, Sonaty op. 57, op. 111, na Largo w op. 6, a jeszcze bardziej na początek Adagia z op. 110, widzimy na jakie kłopoty i niewygody są narażeni obrońcy i wyznawcy metronomu, gdy im wypadnie grać lub wyuczać tych dzieł. A jednak nawet Beethoven pomimo swego zadziwiającego zmysłu do trafiania właściwego wyrazu, nie zawsze mógł być dokładny, nawet przy swojej doskonałej znajomości włoskiej terminologji, w której prawie wszyscy niewłoscy kompozytorowie wykazują pozytywne braki. Cóż tedy stawało na przeszkodzie tej dokładności? Nic innego, jak tylko to, iż w muzycznej ekspressji znajdują się szczegóły nieuchwytne,

a wskutek tego niedające się określić. Zmieniają się one stosownie do indywiduów, głosów i instrumentów, a drukowana czy pisana kompozycja jest mimo wszystko jedynie formą, odlewem: wykonawca dopiero nadaje jej życie i jeżeli to życie ma zadrgać pełnem tętnem, to musi on rozporządzać odpowiednią ilością swobody pozostawionej jego dyskrecjonalnej władzy. W naszem nowoczesnem rozumieniu wyrazem tej dyskrecjonalnej władzy jest: tempo rubato. Tempo rubato, nieprzejednany wróg metronomu, jest jednym z najstarszych przyjaciół muzyki. Starszym jest niż szkoła romantyczna, starszym niż Mozart, starszym niż Bach. Girolamo Frescobaldi z początkiem wieku XVII-go posługuje się niem z jaknajszerszą swobodą. Dlaczego nazwano je „rubato“, nie wiemy właściwie. Wszystkie leksykony tłomaczą dosłownie to określenie przez „rabowane, kradzione tempo“. Tymczasem najpospolitszą, najczęstszą, najprostszą formą tego tempa jest ritenuto lub ritardando, które, jak każdy to wie, zwiększa wartość jednych nut bez szkody drugich. A jeżeli powiększa, to w takim razie nie rabuje. Dodawania nie możemy nazwać odejmowaniem. Jakkolwiek sprzeciwiamy się używaniu słów „rabowane, kradzione tempo“ przyznajemy, że istotną treścią tempa rubato jest pewne lekceważenie prawa własności rytmu i tempa.

Francuskie określenie tego wyrazu przez „mouvement derobé“ jakkolwiek nie mieści w sobie pełnego nowoczesnego znaczenia, jest jeszcze ze wszystkich najlepsze; nasuwa ono myśl o uchylaniu się od ścisłej wartości nut, wymijającem dokładność metryczną. Bylibyśmy też skłonni stworzyć nazwę „tempo wymijające“. — Niewłaściwem byłoby utrzymywać, że tempo rubato jest przywilejem wyłącznym wyższej artystycznej formy w muzyce. Instynkt ruchu wydobył je prawdopodobnie bardzo dawno, na długo przed powstaniem pierwszej sonaty. Wyrażone, chociaż nie nazwane, kryło się zawsze w każdej narodowej muzyce. — To ono stanowi w tańcach węgierskich ten pierwiastek fantastyczny kapryśny, chwytający za serca; to ono tak często daje w walcu wiedeńskim złudzenie dwuczęściowego taktu; to ono sprawia, że w mazurku Chopina, ażeby akcent na trzecią padł silniejszy, przedłużamy niekiedy drugą ćwierć o szesnastkę. — Literatura dotycząca tempa rubato nie jest wcale zasobna; poza krótkiemi notatkami znajdującemi się w leksykonach, nie możemy zacytować większej ilości poważnych zdań, przypuszczając zresztą, że mogą isnieć inne, nawet bardzo trafne, których niestety nie znamy. Liszt w swem pięknem ale i bombastycznem dziele „Fryderyk Chopin“ mało ma do powiedzenia o tym przedmiocie. Ehlert i Hanslick, o ile możemy sobie przypomnieć, niewiele przywiązują doń wagi. Przeciwnie, Niecks, Kleczyński a nadewszystko Huneker traktują sprawę obszerniej. Rzecz osobliwa, że wszyscy wymienieni autorowie mówią o tym przedmiocie w takiej łączności z Chopinem, jakgdyby tempo rubato było jedynie jego muzyki atrybutem. Mówią oni wyborne rzeczy, nie rozwiązując jednakże kwestji, która jest i pozostanie nadal otwartą do dyskusji.

— Nie roszcząc sobie pretensji, jakobyśmy mieli coś nowego do powiedzenia o tym przedmiocie, pragniemy jednakże zdjąć stygmat chorobliwości, który jakoby doń przylgnął. Tempo rubato nie jest objawem patalogicznym, lecz fizjologicznym, jako że jest normalną funkcją sztuki wykonawczej. Zdaniem naszem w niczem nie

znalazło tempo rubato równie silnego wyrazu, jak w romansie życia Chopina i jego przedwczesnym końcu. One też ponoszą odpowiedzialność za przesąd, że Chopin ma być grany w słodki, sentymentalny, chorobliwy sposób. — Tempo rubato jest potężnym czynnikiem w muzycznej retoryce i każdy wykonawca powinien władać nim zręcznie i śmiało, jako że sprowadza rozmaitość i wlewa życie w muzyczną interpretację. Wygładza ono ostrość linji, zaokrągla kanty struktury, nie rujnując jej, ponieważ działalność rubata nie rozkłada, lecz zespala, wysubtelnia, idealizuje. Daje muzyce posiadającej już akcent metryczny i rytmiczny trzeci akcent uczuciowy, indywidualny, który Mathis Lussy w swojej doskonałej książce o ekspresji w muzyce nazywa akcentem patetycznym.

Techniczna strona tempa rubato tkwi, według ogólnego pojmowanla, w większem czy mniejszem zwalnianiu lub ożywianiu tempa, czyli szybkości. — Niektórzy ludzie, widocznie kierowani godną pochwały prawością, a podtrzymujący zarzut „kradzieży" są zdania, że to co ukradziono, należy zwracać. — Niewątpliwie zasługują na uwagę te wysoce moralne motywy, wyznajemy jednak, że nasza etyka nie sięga tak wysokiego poziomu. Nadrobienie tego co się opuściło, jest naturalne w wypadku gdy się gra z orkiestrą i kiedy dla bezpieczeństwa całości, pomimo chwilowych zmian w ruchu, metryczna nienaruszalnosc musi być ściśle zachowana. Z solistami ma się rzecz zupełnie inaczej, wartośc nut zmniejszona w pewnym okresie przez accelerando, nie zawsze może być wyrównana w drugim przez ritardando. Co upadło, to przepadło; dla niektórych bezprawi następuje po pewnym czasie przedawnienie. Jak już powiedzieliśmy, tempo rubato znajduje się często w muzyce ludowej, szczególnie w tańcach, i wskutek tego powinnno być stosowane w dziełach Chopina, Schuberta, Schumanna (Papillons, Carneval), Brahmsa, Liszta, Griega i we wszystkich kompozycjach, które mają ludową muzykę za pokład. W praktyce można je używać wszędzie, z wyjątkiem pewnej części muzyki dawnej, gdzie niema miejsca dla wyrażania namiętności, gdzie pogodna czystość architektury, majestatyczna godność i spokój, prowadzą wyobraźnię w sfery najidealniejszej, nieziemskiej piękności. Nie da się pomyśleć granie Chopina bez zastosowania tempa rubato, ale też to samo można powiedzieć o Fantazji Schumanna, o jego Karnawale, Humoresce i t. d. Jakkolwiek surowym był i osobliwym wstręt Mendelsohna do tempa rubato, to przecież nie możemy polecać bezwarunkowego poszanowania indywidualnych upodobań wielkiego kompozytora. Niektóre jego „Pieśni bez słów" o przeważającym charakterze lirycznym, muszą być grane swobodnie, ponieważ liryka sama przez się nie znosi surowych, metrycznych i rytmicznych linji. Ciekawym jest fakt, iż jeden z najbardziej uderzających przykładów tempa rubato, znajduje się w Mendelsohna koncercie skrzypcowym, w krótkiem intermezzo wiodącem z Andante do Finale. Joachim, największy wykonawca muzyki klasycznej miejsce to, jak sobie doskonale przypominami, grał w najwyraźniejszem rubato.

Jeden z referentów słownika Grove'go obok zwięzłego a doskonałego określenia tempa rubato, wyraża wątpliwość czy może ono być użyte u Bethovena. Odpowiedź na to jest bez wahania twierdząca. Rubato grał Rubinstein początkowe takty i Andante z koncertu G dur Beethovena, nie inaczej grał również Joachim środkową część finału

skrzypcowego koncertu, a Bülow (którego zresztą nie stawiamy na tej samej wyżynie co dwóch wymienionych artystów, ale który był wielką powagą w Niemczech), pozwalał sobie często na tempo rubato gdy grał Beethovena. Largo w koncercie C moll, Andante w koncercie G dur, Adiago w koncercie Es dur wymagają bezwarunkowo tempa rubato, a jakże poradzi sobie pianista mający choć iskrę zdrowego rozsądku w takiej np. sonacie op. III bez tempa rubato? W gruncie rzeczy każdy kompozytor, gdy używa słów: espressivo, con molto sentimento, con passione, teneramente etc. żąda od wykonawcy stosownie do wskazanego wyrażenia, pewnego zasobu emocji, a emocja wyklucza jednostajny spokój rytmu. Tempo rubato staje się wówczas niezbędnym towarzyszem, niestety jednak pojawia się równocześnie niebezpieczeństwo przesady. Prawdziwa znajomość różnych stylów, wykształcony smak i zrównoważony zmysł rytmu ustrzeże wykonawcę od nadużycia; zbytek wolności jest bowiem niekiedy zgubniejszy niż surowość prawa.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych.

(1619 — 1657).

III. Biblioteka uniwersytecka w Królewcu w Pr. („Universitätsbibliothek“ [7]):

a) Ms. 24815 (Gh). — „Jubilate Deo omnis terra“. Rękopis, który w Basso cont. ma napis „à 11 (sc. voc.), scil. 5 Voc. 6 strom. con la Capella, Francisci Lilij“, zawiera następujące głosy: Canto I, Canto II, Alto, Tenore, Basso, Violino I, Violino II, Alto (Viola), Trombone I, Trombone II, Trombone III, Basso (Fagotto), Basso Continuo pro Organo (w dublecie) i 5 głosów „ripieni“ [7a]).

b) Ms. Sammelband Rc alfa, 22 (G), Nr. 38. — „Dextera Domini fecit virtutem“. Rękopis z napisem „à 5, 10, 14 voc. di Sign. Francisco Lilio“, zawiera następujące głosy: 1. wokalne: Discantus II, Altus I, Tenor I, BassusI; 2. instrumentalne: Trombone II (Ten.), Bassus II (Fagotto). Z głosów wokalnych brak Discantus I, z instrumentalnych większa ilość wraz z basso continuo. Utwór niekompletnie zachowany [7b]).

IV. Bibljoteka St. Michaelisschule w Lüneburgu posiadała w czasach Jana Sebastjana Bacha następujące utwory Franciszka Liliusa [8]):

a) „Benedicite gentes, Motett. à 8 (G♮).“

b) Magnificat, à 18, 8 Strom., C C A T B con Ripieni à 5 (C♭)“.

c) Victimae paschali laudes immolant Christiani. Motett. à 10 (D)“.

(Utwory te najprawdopodobniej są zarzucone w jednej z bibljotek niemieckich.)

V. Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie (Wawel):

---

[7]) Por. Jos. Muellera „Die musikalischen Schaetze der koeniglichen und Universitätsbibliothek zu Koenigsberg in Pr., Bonn 1870, str. 246 i

[7a]) Według katalogu Muellera manuskrypt ten pochodzi z r. 1673.

[7b]) Rękopis ten pochodzi według Muellera r z. 1652 i zawiera także utwory G. Gabrielego, G. Rovetty, Cl. Monteverdiego, H. Schütza, G. Prioli i in.

[8]) Por. artykuł Maxa Seifferta p. t. „Die Chorbibliothek der St. Michaëlisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit“, w Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, Lipsk 1908, r. IX, poz. 106, 658 i 966.

Osobno rozpatrzymy rękopisy kapituły, złożone tymczasowo (przez śp. X. Dra Surzyńskiego) w archiwum miejskiem w Krakowie, jako t. zw. „księgi roranckie", osobno zaś rękopisy pozostałe w archiwum katedralnem wawelskiem.

A. Rękopisy w archiwum miejskiem w Krakowie:

1. Cztery książki głosowe z datą „1539" (sic!) i orłem Zygmuntowskim[9]).

a) „Missa à 4 vocibus" Francisci Lilii, na mezzosopran, 2 tenory i bas[10]).

b) „Missa à 4 tempore paschali" (Sacrum paschale) Franc. Gigli A. D. 1635, na alt, 2 tenory i bas.

2. Cztery książki głosowe z emblematem Matki Boskiej:

c) F(rancisci) L(ilij) à 5 (voc.): „Domine Rex Deus", zachowane głosy: alt, 3 tenory i bas. Tenor z melodją stałą niedokończony (wyrwane kartki).

d) F(rancisci) L(ilij): „Recordare, Tempore pestillentiae", na sopran, alt, tenor i bas. Alt brakuje.

B. Rękopisy w archiwum kapituły katedralnej na Wawelu:

e) „Missa Francisci Lilij". Bas mszy wspomnianej wyżej (A 1a), pisany przez X. Pękalskiego (ok. 1750), z pewnemi małoznaczącemi zmianami. Rozmiar rękopisu 17.5 × 22 cm. Jest to zbiór różnych mszy kilku autorów (Pękiela i i.).

f) „Missa Paschalis Francisci Lilij". Tamże, również głos basowy mszy, wymienionej wyżej (A 1b).

g) „(Missa) Francisci Lily". W trzech (zdekompletowanych) książkach głosowych (Cantus, Tenor i Bassus), z połowy XVII w., format 16 × 21 cm. Identyczna z mszą wymienioną wyżej (A 1a, oraz Be). Prawdopodobnie autograf Fr. Liliusa.

h) „Missa pro defunctis A 4 F(rancisci) L(ilii)". W tymże rękopisie. Zachowane głosy: Cantus, Tenor i Bassus. Brak altu.

i) (Missa pro defunctis à 4, Fr. Liliusa). Luźny głos basowy tej samej mszy bez nazwiska autora. Rękopis w formacie 22 × 18 cm, pisany w XVIII wieku.

j) „Missa Brevissima à 8 vocibus, Francisci Lilij"[11]). Do zeszytu zawierającego głosy wokalne tej mszy, mającej miarę taktu $^3/_2$, dołączono i wspólnie spaginowano inną mszę, w takcie $^3/_1$, nie mającą z nią nic wspólnego. Myłkę spowodowały nazwy głosów instrumentalnych, umieszczone na mszy $^3/_1$ na głosach wokalnych (z tekstem), tak iż wydało się komuś, że są to głosy „secundi chori", t. j. chóru instrumentów, należące do wokalnego „primus chorus" mszy Liliusa. Z „Missa Brevissima pozostały następujące głosy: Cantus primus primi chori, Cantus secundus primi chori, Altus primi chori, Altus secundi chori, Tenor primus secundi chori, Bassus pro organo. Zginęło zatem kilka głosów wokalnych i wszystkie instrumentalne. Głosy są pisane w różnych czasach różnemi rękami w XVII i XVIII w. Stwierdzamy udział J. Porębskiego, G. Gorczyckiego, Pękalskiego i prawdopodobnie Miskiewicza oraz innych kopistów.

k) „Requiem" („Officium pro defunctis"), anonimowo przekazany utwór Fr. Liliusa w małych książkach glosowych, również zdekompletowanych (tylko Canto i Basso), w formacie 22 × 16 cm, w oprawie sztywnej, barwy piaskowej (z utworem

---

[9]) W informacyjnym artykule Dra Reissa (l. c.) są wymienione tylko utwory z rękopisów złożonych w archiwum miejskiem.

[10]) W książce basowej uzupełnił nazwisko Liliusa X. Józef Tadeusz Benedykt Pękalski ok. r. 1750.

[11]) Na okładce tej mszy, pisanej ręką X I. Polkowskiego czytamy: „Missa Brevissima a 8 vocibus, 4 instrumentis ad libitum cantanda, Auth. Francisco Lilio." Ze względu na obecny stan rękopisu należy przypuścić, że albo Polkowski miał przed sobą jeszcze kompletny rękopis „missae brevissimae", albo też — co bardziej prawdopodobne — mylnie wziął głosy innej mszy (innego autora) za należące do „missa brevissima", ponieważ na nich znajdują się nazwy instrumentów.

„De Angelis 1639“ na początku). Utwór identyczny z wyżej opisanym (pod B h, oraz B i).

l) „(Officium) De Conceptione B(eatae) V(irginis) M(ariae) F(rancisci) L(ilii).“ Ustępy składowe: Egredimini — Qualis es dilecta — Offertorium Hortus conclusus — Communio Gloriosa dicta. W 3 zdekompletowanych książkach głosowych wyżej opisanych (ad Bg — Cantus, Tenor, Bassus), utwór niekompletny, brak altu.

m) „O salutaris hostia F(rancisci) L(illi).“ Utwór w tych samych książkach, niekompletny. Brak altu.

n) „Pro Dominica Palmarum: Gloria laus et honor, (F(rancisci) L(ilii) C(apellae) M(agistri) C(athedralis) C(racoviensis) à 4 v., 1651 factum.“ Utwór niekompletny zachowany w rękopisie opisanym pod Bk, brak prawdopodobnie Canto, natomiast zachowany bassus pro organo.[12])

o) „Motetto à 6: Surrexit Christus hodie D(el) S(ignore) F(rancesco) L(ilio).“ Zachowane 4 luźne kartki z następującemi głosami: Capella à 4 (Discantus), Capella à 4 Altus 2di chori, Cap. à 4 Tenor 2di chori, Bassus 2di chori. Utwór zatem niekompletny. Brak prawdopodobnie 2 głosów instr. i basso pro organo.[13])

p) „Christus iam surrexit, F(rancisci) Lilii.“ Zachowany tylko głos altowy i tenorowy, brak sopranowego i basowego. W tym samym rękopisie (dwa zdekompletowane zeszyty głosowe z II poł. XVII w., w formacie 23 × 17 cm, z utworami Scacchiego i in.) znajdują się jeszcze dwa utwory Fr. Liliusa:

r) „Sacris solemniis iuncta sint gaudia“ i

s) „Jesu dulcis memoria“, obydwa zatem również niekompletne.

t) „Sacris solemniis iuncta sint gaudia.“ Głos altowy i tenorowy utworu wymienionego pod B r. W tym rękopisie (4 luźne kartki) znajdują się też hymny J. Różyckiego („Verbum supernum“ i „Sacris solemniis“).

Oto wszystkie źródła, w których autorstwo Franciszka Liliusa dało się stwierdzić z zupełną pewnością, bądź z powodu umieszczonego przy utworach nazwiska lub monogramu Liliusa, bądź w drodze porównania anonimowych kompozycyj z temi ostatniemi.

Z wymienionych dotychczas utworów Liliusa w ilości **27**, znajdujemy w literaturze muzycznej (bibljografje i prace historyczne) wzmianki o 18 dziełach, natomiast praca niniejsza podaje wiadomość o 9 utworach dotychczas w pracach drukowanych nie wspomnianych. Niestety — większość dzieł Liliusa nie zachowała się w komplecie lub zupełnie zaginęła. Stan zachowania dzieł Liliusa przedstawi niniejsza statystyka:

1.	Ilość dzieł znanych z tytułu	27
2.	„ „ zachowanych w całości	11
3.	„ „ zdekompletowanych	13
4.	„ „ zaginionych (znanych z tytułu) . .	3

Jak widzimy, w polskich zbiorach zachowało się tylko 6 dzieł całkowitych, w tem 4 pieśni z tekstem polskim i 2 msze.

Druga część niniejszej pracy będzie miała za zadanie określić wartość historyczną i artystyczną oraz styl utworów Orgasa, Terzaga i Fr. Liliusa wśród muzyki polskiej w XVII wieku, a w stosunku do innych kompozytorów włoskich, w Polsce wówczas przebywających i w stosunku do ówczesnych twórców polskich.

---

[12]) Osobno zachowana kartka luźna (Cantus) z utworem „Gloria laus et honor“ anonimowego kompozytora, nie jest brakującym głosem utworu Liliusa.

[13]) Na okładce napisał I. Polkowski mylnie: „Surrexit Sanctus (!) hodie.“

Paryski ruch muzyczny.

Po bogatym ale nieco sztywnym sezonie zimowym nastąpił barwny sezon wiosenny, sezon występów obcych kapelmistrzów i przeróżnych gwiazd, sezon nowości muzycznych i swobodnie, według woli i smaku gości, układanych programów. Na programach bowiem koncertów zimowych, szczególnie symfonicznych, ciąży, niestety, ręka publiczności abonamentowej, narzucającej kapelmistrzom swoje upodobania. Biada kapelmistrzowi, któryby się z niemi nie liczył. Zostanie zasypany protestami i wymyślaniami, a na następny sezon straci publiczność. Nie przyczynia się to oczywiście do normalnego rozwoju instytucyj, opierających swój byt wyłącznie na wpływach kasowych (jakiemi są: tow. Colonne, Pasdeloup i Lamoreux).

Niezależna działalność kapelmistrza Strarama, kosztuje go tak horendalnie drogo, że trudno jej wróżyć długi żywot. Koncerty orkiestry Strarama, złożonej z samych asów paryskiego instrumentalizmu były na tle sezonu zimowego jedynym ożywczym strumieniem; miały one interesujące programy, mnóstwo nowości i ciekawych solistów. Na przyszły sezon szlachetna ta impreza zmuszona będzie podobno ograniczyć swą działalność do ośmiu, zamiast szesnastu koncertów. Jest to nieunikniony skutek nieliczenia się z gustem tłumu paryskiego, którego bożyszczami są Beethoven, Wagner i muzyka rosyjska.

Te trzy pozycje kombinują ze sobą jak mogą pozostające na łasce publiczności towarzystwa, wciskając od czasu do czasu nieśmiało jakiś utwór nowszego lub z dawnych mniej granego autora. Na punkcie muzyki rosyjskiej Paryż ma stale 40 stopni gorączki. Byle grali, byle więcej! Pomimo rocznicowej hyperprodukcji nie widać też przesytu dziełami Beethovena, chociaż wykonanie ich zatraciło już dawno (z powodu nadużywania) cechy artyzmu. Była nadzieja, że setna rocznica śmierci dopomoże Paryżanom do ponownego odkrycia Beethovena, czyli każe zająć się jak należy jego dziełami, niestety, pogrążono je beznadziejnie w czeluściach złych przyzwyczajeń, stępionej wrażliwości i mechanicznego wygrywania nut. Naogół poziom koncertów symfonicznych w Paryżu pomimo wirtuozowskich zalet zespołów pozostawia niejedno do życzenia, a to z powodu braku kapelmistrzów i fatalnego stanu finansowego towarzystw, niepozwalającego na opłacanie dostatecznej ilości prób.

Główną jednak przyczyną jest brak kapelmistrzów. W tej chwili niema w Paryżu ani jednego, któryby był godnym którejkolwiek z tutejszych wspaniałych orkiestr. Jeden zadziwia fenomenalną pamięcią — á la Toscanini — dyrygując najbardziej skomplikowane opery i dzieła symfoniczne na pamięć (Wolff), inny jest bardzo kulturalny i muzykalny (Piernê), inny znów z zapałem wykonuje najnowsze utwory (Straram), żaden z nich jednak rasowym kapelmistrzem nie jest. I dlatego ruch symfoniczny w Paryżu jest tak niezdecydowany w kierunku i w charakterze.

Dla kapelmistrza, któryby zdołał opanować niesforną publiczność i umiał ją za sobą prowadzić, jest tu nieograniczone pole działania ze względu na niezwykle bujny rozkwit twórczości muzycznej francuskiej w chwili obecnej. Imiona Ravela, Roussela, Florent Schmidta, D'Indy'ego, Honeggera, Milhauda, jako czołowych reprezentantów są aż nazbyt wymowne, choć u nas jeszcze niedość znane. Jeśli do tego świetnego szeregu dodać Iberta, Migota, Poulenca, Le Flema Soulage'a L. Auberta, M. Emmanuela, Ropartza, Koechlina, Gaillarda, Hue'go, Delvincourta, Dellanoy'a, Méchina, Vuillemina, Chevalliera, i wielu innych, to widzimy, że lista kompozytorów staje się długą. Wymienione na drugim planie nazwiska nie są bynajmniej pustym spisem. Jeśli różnią się siłą i rodzajem talentu, to mają w każdym razie jedną wspólną cechę: wysokie opanowanie techniczne kompozycji.

Z czołowych kompozytorów francuskich chciałbym zwrócić polskim czytelnikom uwagę na Roussela, u nas zupełnie nieznanego. Indywidualność to bardzo zajmująca. Nie należy on do żadnych grup ani kierunków, stoi zupełnie na uboczu, do nikogo nie podobny. Twórczość jego wprawia po większej części w zakłopotanie nie tylko przeciętnych słuchaczy, ale i fachowych muzyków. Istotnie. Ma się często wrażenie, że chce on za pomocą dźwięków rozwiązać problemy myślowe mało z muzyką mające wspólnego (opera „Padmavati“ i III symfonja). A jednak są to twory tak jednolite, tak przykuwające żelazną logiką konstrukcji i rozwoju, wyrazem i głębokością myśli przewodniej, że pomimo wszelkich zastrzeżeń wysuwają się na pierwszy plan i coraz szersze zdobywają uznanie. W nowszych dziełach Roussel upraszcza wyraz i środki, przez co tem dobitniej uwypukla swą mistrzowską technikę; z impresjonizmem —

o co go jeden z krytyków warszawskich posądził — nie ma nic wspólnego, przeciwnie, charakterystycznym wyrazem jego twórczości jest zwarty i jednolity konstruktywizm.

Ujemnemi objawami życia muzycznego Paryża są: niska (z nielicznemi wyjątkami) krytyka, snobizm słuchaczy i gonienie za sensacją, brak zainteresowania do studjów muzykologicznych — szczupłe grono muzykologów robi wrażenie jakiejś sekty hermetycznej — i wreszcie brak sal koncertowych. Z tem wszystkiem jednak Paryż jest dziś największym i najintensywniejszym w Europie ośrodkiem kultury muzycznej, dzięki ogromnej międzynarodowej produkcji wirtuozowskiej i bujnemu rozkwitowi francuskiej twórczości muzycznej, przyciągającej do siebie mnóstwo młodych kompozytorów ze wszystkich stron i krajów świata.

O nowobudujących się salach koncertowych Pleyela i wspaniałych koncertach symfonicznych sezonu wiosennego należałoby napisać osobno. Programy tych koncertów i poziom wykonawczy nie ma nic wspólnego z martwotą, zakrzepłą rutyną i kiepskiem wykonaniem abonamentowych koncertów zimowych.

St. Wiechowicz.

Konkurs kompozytorski.

„Stow. Młod. Muz. Pol. w Paryżu" ogłosi niebawem konkurs kompozytorski na: 1) utwór na dużą orkiestrę symfoniczną — wykonanie nie dłużej jak 15 minut; 2) utwór kameralny — nie więcej jak 7 instrumentów (głos ad libitum — wykonanie nie dłużej jak 10 minut — i 3) utwór na wiolonczelę z tow. fortepianu w dowolnej formie. Konkurs ten dotyczy kompozytorów n a r o d o w o ś c i p o l s k i e j (w kraju i za granicą) którzy nie przekroczyli wieku l a t 35. Przypuszczalny termin konkursu 1 m a r c a 1928. W skład sądu wchodzą kompozytorowie paryscy: Roussel, Ravel, Florent Schmidt i Honegger. Pierwsza nagroda około 10.000 fr. Szczegółem wyróżniającym ten konkurs od innych jest to, że urządzany jest specjalnie z myślą o m ł o d y c h (do 35 lat) kompozytorach. Dalsze szczegóły podane będą później.

Prosimy inne czasopisma o przedruk.

Różne.

Koncerty polskie w Frankfurcie nad Menem. Z okazji międzynarodowej wystawy muzycznej we Frankfurcie nad M. odbył się tam szereg polskich koncertów: pierwszy poświęcony był dawnej polskiej muzyce oraz pieśni ludowej, drugi współczesnej muzyce fortepianowej i współczesnej pieśni (poczynając od Moniuszki) trzeci muzyce symfonicznej. — W pierwszym brał udział zespół Motet et Madrigal pod dyrekcją H. Opieńskiego (utwory Gomółki, Szamotulskiego, Zieleńskiego, Gorczyckiego oraz próby dawnej świeckiej polskiej muzyki i Kolendy); dalej znana, świetna pieśniarka Stanisława Argasińska-Choynowska (pieśni ludowe w składzie: Kamieńskiego, Niewiadomskiego, Opieńskiego, Pankiewicza, Szopskiego i Wieniawskiego). Prasa frankfurcka wyraziła się z wielkiem uznaniem o utworach i o wykonaniach. — W koncercie (poranku) kameralnym brała udział słynna nasza śpiewaczka Stanisława Szymanowska (pieśni Moniuszki, Różyckiego i Szymanowskiego) oraz pianista Zbigniew Drzewiecki (utwory Chopina, Szymanowskiego i Różyckiego). — Koncert symfoniczny odbył się pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga z udziałem St. Szymanowskiej i Z. Drzewieckiego. — (Symfonja Szymanowskiego, Koncert Chopina, Suita Cz. Marka). — Szczegółowe sprawozdanie ukaże się w następnym numerze. *Hp.*

Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu zakończyło swą roczną działalność koncertem Artura Rubinsteina i Pawła Kochańskiego, a czysty (pokaźny) dochód z tego koncertu zasilił poważnie kasę Stowarzyszenia. Podkreślić należy szlachetną bezinteresowność i ofiarność wybitnych artystów, którzy w ten sposób przyszli z pomocą młodemu stowarzyszeniu. W parę dni po koncercie odbyła się w salonie pp. Godebskich na cześć artystów towarzyska herbatka, na której zgromadził się licznie paryski świat artystyczny.

W przyszłym sezonie pozycja Stowarzyszenia, które na gruncie paryskim zyskuje coraz więcej na znaczeniu, będzie bardziej jeszcze wzmocniona wskutek uzyskania własnej siedziby w nowowybudowanym, nowoczesnym gmachu Pleyela, gdzie także Stowarzyszenie urządzać będzie własne koncerty. O zamierzonym konkursie kompozytorskim donosimy na innem miejscu. Główną troską Stowarzyszenia jest stworzenie w Paryżu placówki, któraby mogła w razie potrzeby skutecznie przychodzić z pomocą naszej młodzieży muzycznej, udającej się tam na studja. W celu wzmocnienia swej podstawy materjalnej organizuje Stowarzyszenie swe filje w szeregu wielkich miast Europy i Ameryki; krok ten ma zresztą na celu nie tylko korzyści materjalne, ale i propagandę naszej muzyki wśród obcych.

Z dorobku młodych kompozytorów grupy paryskiej mamy do zanotowania kwartet Perkowskiego i symfonję Maklakiewicza.

Paderewski po koncertach w Australji wrócił w końcu lipca do swej posiadłości Paso Robles (Kalifornja), a w końcu sierpnia przyjedzie do Europy.

Chopin otrzymał imię Fryderyk — jak dowodzi p. Bolescic Kozłowski w 159 nr. Warszawianki — na cześć Fryderyka hr. Skarbka, który był ulubionym uczniem Mikołaja Chopina (ojca); hr. Skarbek ochrzczony był znów tak przez swą matkę z Fengerów Skarbkową, ewangeliczkę, patrycjuszke toruńską, na cześć króla pruskiego Fryderyka Wielkiego, którego władzy Toruń podlegał. Habent sua fata nomina — powiada p. B. Kozłowski.

Pisma.

„Muzyka", Warszawa Nr. 6. Czerwcowy numer miesiecznika „Muzyka", wychodzącego pod sprężystą redakcją Mateusza Glińskiego, przynosi w swej urozmaiconej treści na wstępie artykuł C. Jellenty, omawiający szczegółowo stosunek Słowackiego do sztuki muzycznej i walory muzyczne jego wiersza. Z artykułem tym łączy się zwięzły artykuł F. Starczewskiego, który wylicza dzieła muzyczne, oparte ne twórczości wieszcza. Nieznane listy Moniuszki do ś. p. Matuszyńskiego, wieloletniego reżysera Opery Warszawskiej, który pierwszy wystawiał wszystkie opery moniuszkowskie, rzuca nowe światło na dzieje „Halki"; treść listów tych uzupełnia interesujący szkic historyczny Matuszyńskiego. O muzyce wiejskiej i wpływie jej na twórczość artystyczną pisze najsławniejszy dziś muzyk węgierski — kompozytor Bela Bartók, a o narodowej idei w twórczości muzycznej pisze szczegółowo znany krytyk rosyjski Leonid Sabaniejew, który skreśla rozwój muzyki narodowej w Rosji. Treść numeru uzupełnia interesujący artykuł H. Cylkowa o starowłoskich instrumentach smyczkowych i obszerny dział bieżący (impresje, sprawozdania, kronika, listy do redakcji, kącik humorystyczny, rozwiązanie konkursów i t. d.).

„Muzyka Kościelna", Poznań Nr. 6. X. Dr. Feicht: O znaczeniu radjofonji dla propagandy liturgji kościelnej. Prof. D. Chybiński: O stosunkach muzycznych w katedrze wawelskiej za czasów Gorczyckiego Latoszewski: O muzyce liturgicznej.

„Śpiewak", Katowice Nr. 6. Stoiński: Dziwadła muzyczne dawniej i dziś (dok.) W tej części artykułu cytowane są jako „dziwadła" wyjątki z dzieł Krzeneka, Hindemitha i Buttiga. Trudno jednak zrozumieć, na czem polegają owe „dziwadła" — chyba przecież nie na tem, że w jednym głosie jest np. cis, a w drugim równocześnie c — zbyt banalne i powszechne są to zjawiska, żeby mogły służyć za „dziwadła", tembardziej, że w ogólnem brzmieniu podane przykłady przedstawiają się dosyć „niewinnie". L. Reychan: O oddechu. Statorius: Zjazd chórów męskich w Warszawie. Zjazd organistów w Włocławku. Zjazdy. Sprawozdania. Komunikaty.

„Hosanna". Kraków Nr. 6-7. *Biskup Mańkowski:* o „Motu proprio". *X. Matulewicz*: „Kirie eleison". *Dr. Chybiński*: Inwentarz instrumentów kapeli kat. w Krakowie z 1727. *X. Orzech*: Śpiew kościelny młodzieży szkolnej. U ognisk muz. kośc. za granicą. *X. Świetlicki:* Nasz stosunek do śpiewu i muz kośc. *Stańczak*: Jak powinno się odbywać pośw. organów. *X. Zaremba*: Chór śpiewaków, a tekst liturgiczny. Dodatek nut. „Ave verum" X. Orzecha, chór miesz.

„Muzyk Wojskowy". Grudziądz Nr. 15. *E. Stein*: Muzyka współczesna a publiczność. *H. Flattówna*: Karol Lipiński (c. d.). *A. Schönberg*: O nowej muzyce. *Dr. Reiss*: Historja muzyki w zarysie. *Toepfer*: Nieznane listy Verdi'ego z podróży· Franciszek Liszt Dr. spraw.

„Vestnik pevecky a hudebni", Praga Nr. 6. Srom: Přispevky k dejinam ceskeho pevectva. Plavec: Stiny jubilea „Prodane nevesty". Zjazdy. Tureclk pisze o występie chóru „Hlahol" na wystawie we Frankfurcie Zjazd, wystawa i festival w 1928 r. w Pradze.

„Listy Hudebni Matice", Praga Nr. 9—10. Vomacka: Jubileusz „Prodanej Nevesty". Vesely: Rudolf Karel. Ch. Koechlin: Powrót do Bacha. S. Orłow: A. D. Kastalskij. Beran: Wstęp do intonacji skrzypcowej.

„Dalibor", Praga 9—10. Propagandowy numer wydawnictwa M. Urbaneka.

„Glazbeni Vjestnik", Zagrzeb Nr. 6. Krótkie artykuły o występach chórów.

Komunikaty.

Dnia 8 czerwca r. b. odbył się w Poznaniu zjazd Delegatów Zw. Chórów Kościelnych archidiecezji Gniezn. - Poznańskiej. Zjazd poprzedziło nabożeństwo w kościele OO. Jezuitów, podczas którego śpiewały złączone chóry kościelne miasta Poznania pod batutą p. Olszewskiego i towarzyszeniem organowem p. Pawlaka.

Obrady odbyły się w sali Domu Królowej Jadwigi· Referaty wygłosili: X. dr prof. Gieburowski o „Zastosowaniu Motu Proprio w naszych warunkach", oraz p. St. Wojciechowski, organista i dyrygent z Kościana p. t.: „W jaki sposób zaprowadzać i ćwiczyć wzorowo chór kościelny.

Do Głównego Zarządu weszli: X. prob. Faustmann prezes, J. Pawlak zast. prezesa, St. Siedlewski sekretarz, F. Olszewski skarbnik, oraz jako radni: X. Dr. Gieburowski, X. prob. Chilomer, prof. Sobieski, J. Biskupski, T. Droszcz i W. Ciesielski. Do Komisji rewizyjnej weszli: X. prob. Dziubiński, J. Stefaniak, M. Janiszewski i Cieśliński. Obecnych na zebraniu delegatów było 143 a gości osób 40.

Przy końcu zebrania uchwalono następujące rezolucje:

1. „Zjazd zwraca się do przewielebnego duchowieństwa, do pp. organistów, dyrygentów, nauczycieli i ludzi dobrej woli, ażeby w pielęgnowaniu śpiewu kościelnego stosowali się do przepisów Kościoła zawartych w „Motu proprio" Piusa X. z dnia 22 listopada 1903 r. W myśl tych przepisów należy tworzyć po parafjach chóry kościelne, celem wzorowego wykonywania śpiewu kościelnego tak liturgicznego jak ludowego.

Ponieważ w pracy tej są konieczne jednolite wskazówki, Zjazd zwraca uwagę na miesięcznik p. t. „Muzyka Kościelna", abonowanie którego zjazd chórom, duchowieństwu, dyrygentom i osobom muzykalnym gorąco zaleca.

2. Ponieważ melodje naszych pieśni ludowych w ciągu wieków bardzo ucierpiały i w poszczególnych diecezjach różnych doznały warjantów, Zjazd wita z wdzięcznością postanowienie Najprzewielebniejszego Episkopatu Polskiego, na mocy którego ma się ukazać jednolity śpiewnik kościelny ustalający melodję i tekst szeregu pieśni.

3. Zjazd prosi prasę katolicką — ażeby artykułami zgodnymi z „Motu proprio“ Piusa X. zechciała uwiadomić społeczeństwo o konieczności pielęgnowania wzorowego śpiewu kościelnego, który stanowi poważną część rodzimej kultury muzycznej.

4. Wobec smutnego faktu, że w świątyniach naszych zbyt często niestety rozbrzmiewa śpiew nie licujący z powagą i świętością nabożeństw, Zjazd zwraca się w pierwszym rzędzie do polskich kompozytorów, ażeby w tworzeniu dzieł kościelnych stosowali się do przepisów „Motu proprio“, które określając ducha kompozycji, zostawiają przecież szerokie pole w stosowaniu formy, najbardziej nowoczesnej.

Celem ochrony twórczości muzycznej przed tandetą, Zjazd z całem naciskiem stwierdza, że znajomość najprymitywniejszych podstaw harmonizacyjnych nikomu nie daje prawa komponowania, gdyż sztuka, oprócz talentu, wymaga gruntownej nauki i wiedzy muzycznej. Do głównego zarządu Związku Chórów Kościelnych Zjazd zwraca się z prośbą, ażeby w urzędowym organie swoim „Muzyka Kościelna“ polecano utwory uznane przez powołanych muzyków.

5. Wobec tego, że w roku przyszłym przypada 25-cio-lecie ogłoszenia „Motu proprio“ Piusa X. Zjazd Chórów Kościelnych, pragnąc uczcić doniosłe wydarzenie, wzywa główny Zarząd do zwołania w roku 1928 jako roku jubileuszowym ogólno-polskiego Zjazdu Muzyków i Śpiewaków Kościelnych“.

Uchwały Zjazdu Nauczycieli Muzyki w Seminarjach.

Zjazd nauczycieli muzyki w seminarjach nauczycielskich zakończył dnia 26. maja swe czterodniowe obrady powzięciem icznych rezolucyj w sprawach:

1. położenia większego niż dotąd nacisku na umuzykalnienie młodzieży za pomocą ulepszenia metod nauczania i rozszerzenia środków wykształcenia muzycznego;
2. działania nauczycielstwa muzyki w seminarjach bezpośrednio i przez swych wychowanków na pogłębienie kultury muzycznej w całem społeczeństwie;
3 odbywania częstych zjazdów, z których najbliższy wyznaczono na rok 1929 na Śląsku Górnym.

Wreszcie uchwalił Zjazd rezolucję treści następującej:

Zebrani na Zjeździe nauczyciele muzyki z seminarjów całej Polski stwierdzają, że broszura p. W. Gołębiowskiego nauczyciela Szkoły Powszechnej we Lwowie, będąca przedrukiem artykułów, jakie ukazywały się pod jego redakcją w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich“ — mieści sądy i oceny niezgodne z prawdą.

Zjazd z oburzeniem piętnuje to sumaryczne, pełne nietaktu, gołosłowne i zjadliwe obniżanie autorytetu pracującego nauczycielstwa i jego kierownictwa, t. j. Ministerstwa i instruktorki.

Fakt ten tem więcej godny jest potępienia, iż czyni to p. Gołębiowski z pobudek czysto osobistych (osobiście też rozdaje broszurę), wznieca nieufność w szeregach nauczycielskich i daje gorszący przykład nieodpowiedniego stosunku do władz szkolnych.

Zjazd stwierdza, że stan nauki śpiewu w szkołach powszechnych i seminarjach nauczycielskich pomyślnie się rozwija dzięki dobremu kierownictwu i wysiłkom nauczycielstwa, stosującego racjonalne metody nauczania.

Komitet Zjazdu
Nauczycieli Przedmiotów Muzycznych
w Seminarjach Nauczycielskich.

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań, ul. Półwiejska 3.

Redakcja.

Lutnia Warszawska.

Z przyczyn od wydawnictwa niezależnych artykuł ten nie pojawił się niestety w należnym czasie (40-letni jubileusz „Lutni“ przypadał na 17. grudnia 1926 r.). Ze względu jednak na ogromne znaczenie i zasługi „Lutni“, jak również i jej wielce zasłużonych kierowników umieszczenie, choć spóźnione tego artykułu zawsze będzie aktualnem.

W okresie wzmożonego ucisku, jaki zaczął stosować Rząd Rosyjski wobec Narodu polskiego w Królestwie kongresowem, język polski został zepchnięty z jeszcze posługujących się nim urzędów, gdzie wprowadzono obowiązkowo rosyjski w mowie i piśmie. Dla polskiej mowy pozostał kościół i scena wreszcie życie domowe. Powstanie w roku 1886 dnia 2. XII. pierwszego ustawowo zorganizowanego towarzystwa śpiewaczego stanowiło dla tego właśnie okresu wypadek pierwszorzędnej doniosłości pod względem społecznym i politycznym, a nie mniej ważny dla życia artystycznego i muzycznego stolicy i kraju.

Z wielkim wysiłkiem pracujące na tem polu dla muzyki Towarzystwo Muzyczne posiadało zgoła inne znaczenie a przystosowane było w swej działalności dla warstw bardziej wyrobionych intelektualnie w dziedzinie muzyki. Ogół mieszkańców miasta jak i prowincji muzyki w najskromniejszej mierze był pozbawiony, nie słuchał jej, nie rozumiał, a więc i upodobań w tym kierunku nie zdradzał. Zresztą nie bez słuszności pomiędzy słowiańskimi narodami posiadamy opinję narodu najmniej muzykalnego. Pojawienie się zatem instytucji popularyzującej w najszlachetniejszem tego wyrazu znaczeniu piękno pieśni ludowych polskich znalazło dla siebie niezmiernie sprzyjające warunki.

Do tego czasu Warszawa posiadała małe o charakterze prywatno-rodzinnym zgrupowania, które uprawiały dorywczo i po amatorsku śpiew chóralny (niezależnie od chórów kościelnych rozsianych gdzie niegdzie w kraju). Jednym z ważniejszych chórów był chór „Duda“ prowadzony przez ś. p. Bonifacego Dziadulewicza, profesora gimnazjalnego, wielkiego miłośnika śpiewu, i spokrewnionego ze Stan. Moniuszką, u którego w kwartecie początkowo śpiewał, drugim o charakterze już zgoła rodzinnym był kwartet składający się z ludzi blisko z sobą spokrewnionych. w którym śpiewali ś. p. Owicki Jan, ś. p. Maszyński Juljan oraz Kotarbiński Miłosz i Skarzyński Piotr, Ten kwartet rzec można stał się podwaliną działalności Lutni.

Lutnia powstała pod wpływem bodźca, jakim niewąpliwie był w Warszawie występ 16-ki z Lutni Lwowskiej. Piotr Maszyński wspólnie ze zmarłym Filipem Wołowskim przy udziale Feliksa Gebeth-



Piotr Maszyński
dyrygent i współzałożyciel „Lutni".

nera przeprowadzili starania u ówczesnych władz władz rosyjskich, uzyskano statut i rozpoczęto pracę.

Praca ta, w myśl pierwszego hasła zaczerpniętego z Mickiewicza:

„O pieśni gminna i Ty arko przymierza między dawnemi laty. W Tobie lud składa pieśń swego rycerza swych myśli przędzę, swych uczuć kwiaty..." rozwinęło się w kierunku poszukiwania materjału do śpiewu i szerzenia pieśni ludowej śród społeczeństwa polskiego. Jako drugie charakterystyczne hasło nasze wskazuje Lutnia oświadczając że

„Wam to, bracia, wam
I śpiewam i gram".

Zgodnie z tem wskazaniem krzewieliśmy pieśń polską śród swoich i dla swoich.

W roku 1887 26. III. Lutnia stanęła przed publicznością Warszawską w liczbie 46 osób pod wodzą obecnego jej Dyrektora Piotra Maszyńskiego, odnosząc nieznane i niespodziewane przyjęcie śród zgromadzonej licznie publiczności, zyskując nader pochlebne uznanie u krytyków.

W 1889 roku Lutnia została zaproszona na konkurs do Kolonji; z uwagi na ówczesne stosunki udziału w konkursie nie wzięła. Zaznaczyć to należy, gdyż wynika stąd, że już poza krajem Lutnia była znana i miała uznanie. Rok przedtem Lutnia rozpoczęła wędrówki po miastach i osadach byłej Kongresówki. Rozpoczęto od Jasnej Góry; przyszedł następnie Płock, Kalisz, Łódź, Piotrków, Dąbrowa, Sósnowiec, Radom, Kielce, Zawiercie, Ozorków, Łowicz, Ciechanów, Ciechocinek, Włocławek, Kutno, Lublin, Łomża, Mława i t. d. Gdziekolwiek Lutnia zawitała, koncertowała na cele dobroczynne, oświatowe, społeczne, przyczyniając się w miarę możności do osobistego przez członków zasilania funduszów danych organizacji. Następstwem tych wizyt było zawiązywanie w miastach i osadach kół i towarzystw śpiewaczych i muzycznych.

Rok powstania w Warszawie Filharmonji odbił się na dziejach Lutni ujemnie. Warszawa, przesycona popisami gwiazd europejskiej sławy, opłacanemi tak, że wynagrodzenie pobierane przez artystów stanowiło niekiedy więcej, aniżeli Lutnia zbierała za swe koncerty, nie była w stanie udzielać Lutni tego poparcia. Zmienione warunki zmusiły Zarząd Lutni do szukania dla siebie innych źródeł dochodu. I tak przy pomocy dobrych ludzi przetrwano do roku 1911, w którym zaszedł fakt dla stosunków naszych bardzo wybitny; Lutnia została zaproszona do Pragi Czeskiej na 50 lecie najstarszego w Czechach tow. śpiew. „Hlahol" w Pradze. Dzięki stosunkom ówczesnego prezesa kolei W. W. br. Leopolda Kronenberga uzyskaliśmy tańsze paszporty, zniżki na przejazd kolejami, dzięki którym Lutnia w liczbie 52 członków pod dyrekcją p. Maszyńskiego, stanęła do popisów przed czechami, urodzonymi muzykami i śpiewakami. Nie łudziliśmy się jadąc, że będziemi pierwszymi, stwierdzić jednak należy, że śpiewano doskonale co znalazło uznanie nietylko doraźne u słuchaczy, lecz podkreślone było przez krytykę fachową.

W 1913 roku na jesieni Lutnia wzięła udział w Zjeździe Śpiewaczym zorganizowanym przez lwowskie koła śpiewacze. Niezatarte wspomnienia zetknięcia się z rodakami z pod zaboru austryjackiego przy skromnym udziale z racji zakazu rządu pruskiego naszych braci z Wielkopolski.

Okres wielkiej wojny stłumił działalność Lutni, jednak nie zgasił jej.



Zygmunt Pomian-Kaczyński
Obecny (za drugim powrotem) prezes „Lutni" i jeden z najgorliwszych, najzasłużeńszych i najstarszych jej członków. Pracuje w towarzystwie od chwili założenia. Jest również prezesem Mazowieckiego Zw. Śp. i skarbnikiem Zjednoczenia P. Zw. Sp. i Muz.

Wielu poszło do boju, inni czynili czego wymagała potrzeba na miejscu, wszyscy jednej służyli myśli: „Inter arma silent musae". Przeszedł czas wojny, powróciliśmy do pracy dla pieśni polskiej i z tą myślą niekiedy głośniej (35 lecie 40 lecie) dajemy znać o sobie społeczeństwu, które dziś, niestety, szuka i goni za mniej wzniosłemi wzruszeniami aniżeli dać je może piekno sztuki.

Lutnia powstała pierwotnie jako zespół męskiego chóru; w 1894 roku wszedł do lutni zespół żeński, przez co zakres działania na niwie artystycznej znacznie się wzmógł.

Od czasu powstania Lutni wzrosła liczba wydawnictw polskich pieśni; do tego okresu chóry posługiwały się przeważnie tłumaczeniami tekstów obcych, obce nucąc pieśni. Na tem polu, jak również na umiejętności prowadzenia i rozwoju pieśniarstwa Piotr Maszyński ma wiekopomne zasługi. Pomoc muzyczno-dyrektorską okazywali na niwie Lutni dyrektorzy zmarli ś. p. Eugenjusz Pankiewicz i Stanisław Niedzielski, a żyjący i cieszący się zdrowiem i energją profesor Władysław Rzepka, stale piastuje honorowy urząd wicedyrygienta.

Szereg prezesów towarzystwa stanowią ś. p. Adolf Pepłowski, ś. p, Mieczysław ks. Korybut Woroniecki, Juljan Adolf Święcicki, Paweł Gorski, Stanisław Wydżga, Leopold bar. Kronenberg, a ostatnio za drugim już powrotem niżej podpisany.

Zygmunt Pomian Kaczyński.

25-lecie „Lutni" w Środzie.

Założenie i dzieje.

Z obszernego referatu X. Faustmanna o działalności „Lutni" w Środzie podajemy niżej szereg najważniejszych momentów. Red.

Z niemałą przyjemnością zagląda się do dokumentów, które na zszarzałych swoich kartach opisują wypadki minionej przeszłości „ad pertetuam rei memoriam", ażeby przyszłe pokolenia wiedziały, co zdziałali ich ojcowie i w poszanowaniu miały ich pracę i poświęcenie.

Takim szanownym dokumentem jest protokularz „Lutni" w Środzie, zawierający sprawozdania z działalności tego zespołu śpiewaczego.

Z tego więc protokularza dowiadujemy się, że kółko śpiewackie w Środzie założone zostało po kilku wstępnych konferencjach 30 grudnia 1902 r. o godz. 8¾ wieczorem w sali p. Hüttnera. Główną zasługę około założenia tego towarzystwa mają ci panowie, których nazwiska widnieją na tych dokumentach, mówiących o jego powstaniu a więc. Klemens Olszański, Wacław Gańcza, Ludwik Rogalski, Jan Wachowiak i Ignacy Nowak, który od chwili założenia „Lutni" jest jej dyrygentem do dnia dzisiejszego.

Drugie zebranie, którego celem było utworzenie zarządu, odbyło się 4 stycznia 1903 r. Na tem zebraniu wybrano prezesem Cezarego Deręgowskiego, jego zastępcą Piotra Olszańskiego, dyrygentem Ignacego Nowaka, sekretarzem Klemensa Olszańskiego, jego zastępcą Celestyna Genzlera, skarbnikiem Ludwika Rogalskiego; na tymże zebraniu przeczytano i przyjęto ustawy; członków zapisało się 22.

Na trzecim z rzędu zebraniu 8 maja 1903 r. ustalono nazwę towarzystwa: „Lutnia" w Środzie. Praca „Lutni" rozpoczęła się niezwłocznie.

W czerwcu 1904 r. przystąpiła „Lutnia" do Związku Kół Śpiewaczych i wzięła udział po raz pierwszy w Zjeździe 14 sierpnia 1904 r.

Z pokrewnemi zespołami średzka „Lutnia" żywe utrzymywała stosunki: 20 i 21 sierpnia 1905 r. bierze udział w zjeździe w Śremie z okazji 25-lecia tamtejszego koła śpiewackiego, a zarząd uchwalił „podarek odpowiedni darować"; członków w tym czasie „Lutnia" liczy 28. W tym samem jeszcze roku widzimy „Lutnię" na zjeździe okręgowym w Gostyniu (29 lipca) i w Wilkowyji (5 sierpnia).

Okres najwyższego rozkwitu rozpoczęła „Lutnia" w roku 1908, po pięciu latach istnienia Pięciolecia swoje obchodzi „Lutnia" w dniu 20 stycznia bardzo uroczyście.

Stan kasy był pomyślny, gdyż wynosił na książce 511,48 mk. a nawet posiada znaczną bibljotekę, którą później w myśl propozycji Tow. Czyt. Lud. (prezes p. aptekarz Piasecki) chętnie oddaje na cele wspólnej bibljoteki Towarzystw Zjednoczonych, dodając jeszcze na ten cel gotówki 100 marek. Z tego wynika, jaka w owe czasy była harmonja w pracy, zrozumienie wielkich celów i wzajemne popieranie się.

Ożywiona nowym zapałem „Lutnia" bierze udział 7 czerwca 1908 r. w zjeździe okręgowym w Poznaniu, sławnym z tego, że się nie odbył dla zakazu policji pruskiej. Wobec tego średzka „Lutnia" czując się zresztą na siłach postanowiono zaprosić zjazd okręgowy do środy na 12 lipca tegoż roku. Zjazd udał się znakomicie, organizacja była wzorowa, pogoda dopisała, udział publiczności i zapał nadzwyczajny; dochodu ze zjazdu było 1118 mk. rozchodu 632,43 marki, pozostało zysku 485,57 mk. Niemałą zasługę w zorganizowaniu zjazdu miał p. Stanisław Milewski z Kijewa, dlatego też walne zebranie mianuje go honorowym członkiem z tytułem prezesa.

Rok 1909 rozpoczyna „Lutnia" z majątkiem 741,55 marek na książce; pozycja ta powiększyła się jeszcze w lutym.

Jak w tym czasie „Lutnię" poważano, wynika z tego, że Poznań pragnąc odtworzyć Pieśń o Ziemi Naszej Dembińskiego siłą 150 śpiewaków zaprosił do współudziału średzką „Lutnię".

W roku 1710 11 grudnia urządza „Lutnia" obchód ku czci Chopina, na którym wygłosił wykład ówczesny probosz bniński ks. Okoniewski, obecny biskup chełmiński.

Dzień 3 sierpnia 1911 r. stanowi w dziejach „Lutni" wypadek nielada; w tymże dniu na zjeździe okręgowym w Poznaniu „Lutnia" średzka w chórze męskim bierze, bijąc wszystkie chóry poznańskie I. nagrodę, a chór mieszany zdobywa pochwałę,

Wogóle w okresie rozkwitu od roku 1908 do 1914 „Lutnia" zdobywa pięć I. nagród.



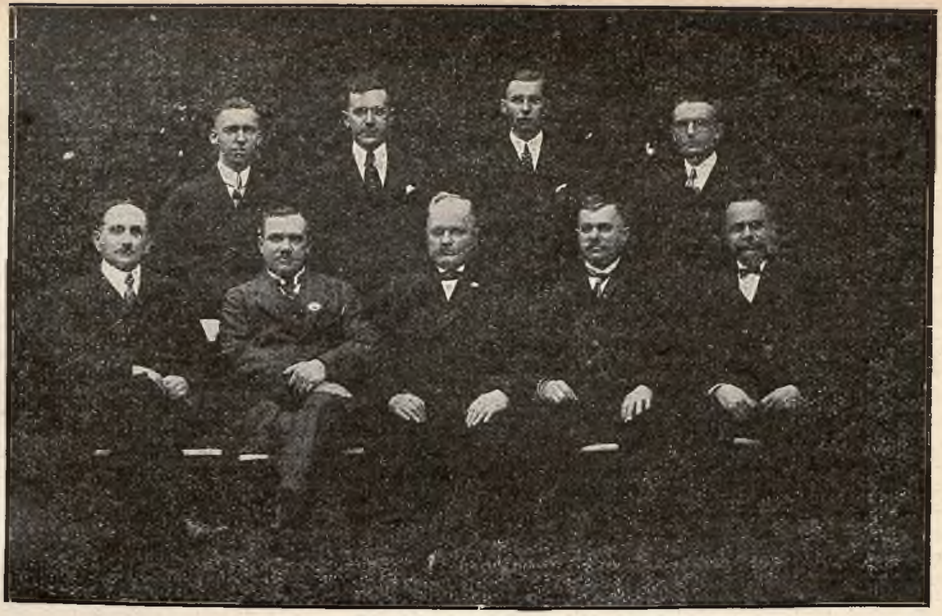
Ignacy Nowak, dyrygent i jubilat.



Edmund Bembnista, prezes.



Koło Śpiewackie „Lutnia" w Środzie.



ZARZĄD NA R. 1927 „LUTNI" ŚREDZKIEJ

Rząd siedzący od lewej ku prawej: 1. Józef Mizgajski, radny 2. Edmund Bembnista, prezes 3. Ignacy Nowak dyrygent 4. Feliks Siekierski, wiceprezes 5. Jan Kempiński, radny.
Rząd stojący od lewej ku prawej: 6. Franciszek Świt, zast. sekretarza 7. Zygmnnt Kowalewski, sekretarz 8. Feliks Jaśkowiak, bibliotekarz 9. Zygmunt Sikorski, skarbnik.



KOMITET JUBILEUSZOWY

Rząd siedzący od lewej ku prawej: 1. Ignacy Dekowski 2. Stanisława Zawitalska 3. Ks. Prob. Faustmann Snieciska 4. Stefanja Krysztofiakówna 5. Jan Polski, burmistrz.
Rząd stojący od lewej ku prawej: 6. Józef Wiśniewski 7. Jan Wachowiak 8. Aleksander Piasny.

Zdobycie I. nagrody w roku 1911 wywołało w całej Środzie wielką radość. Walne zebranie składa podziękowanie dyrygentowi p. Ign. Nowakowi i wszystkim śpiewakom, uchwalając równocześnie, ażeby dla członków czynnych, którzy w zjeździe w Poznaniu udział brali, kazać wybić medale pamiątkowe.

6. stycznia 1911 r. wystawia „Lutnia" „Pieśń o Ziemi Naszej" Dembińskiego, którą śpiewała w Poznaniu; na koncercie tym wygłosił prolog ks. Graszyński (obecnie proboszcz w Gościeszynie).

Jeżeli niejednego uderza, że członkowie „Lutni" tytułują się druhami i druhnami podczas zebrań i ćwiczeń, to fakt ten opiera się na uchwale zebrania z dnia 30. kwietnia 1913 r. tyczącej tej sprawy.

Dziesięciolecie swego istnienia obchodzi „Lutnia" dnia 3. sierpnia 1912 roku zjazdem okręgowym, w którym brały udział chóry z Poznania, Kostrzyna, Swarzędza, Kórnika i Śremu. W uznaniu pracy dyrygenta zebranie zarządu mianuje p. Ign. Nowaka członkiem honorowym. W tym czasie liczy „Lutnia" członków 95 a czynnych 49, w tem 20 pań.

Z wybuchem wojny światowej nastaje przerwa w pracy „Lutni", oraz czteroletnia luka w protokularzu. Dużo członków „Lutni" poszło na wojnę, kilku poległo; podjęto znowu pracę 13. grudnia 1918 r. Zebranie to nabrało charakteru uroczystościowego przez to, że po raz pierwszy zabrzmiała pieśń „Boże coś Polskę", oraz że uczczono pamięć poległych. Wojna poczyniła nietylko wyrwy w liczbie członków ale obniżyła również poziom artystyczny „Lutni". Z niemałym trudem i z żelazną konsekwencją wdrapuje się „Lutnia" na szczebel, na którym stała w latach 1908 do 1912 w złotym swoim okresie.

W roku 1925 bierze „Lutnia" na zjeździe okręgowym w dniu 9. sierpnia w chórze mieszanym I nagrodę za „Sztandary w Kremlu". Działalność i zapał potęgują się w roku następnym 1926, gdyż na zjeździe okręgowym znowu Środa bierze w chórze mieszanym I. nagrodę za „Madrygał", również w chórze męskim I. nagrodę za „Krakowiaka" a II. nagrodę w chórze żeńskim.

Z bogatym więc plonem i z piękną kartą dziejową wstępuje „Lutnia" średzka w rok 1927, rok srebrnych swoich godów a uroczystość posiada podwójny charakter jubileuszowy z tego powodu, że równocześnie dyrygent p. Ignacy Nowak obchodzi 25-lecie swojej pracy dla „Lutni"; stał u jej kolebki, z skromnych warunków wyprowadził ją do znaczenia, zdobywajac razem z nią laury chwały i uznania, czuwał nad nią i nad jej duchem, aż obecnie razem z nią dzieli radość srebrnego jubileuszu. To samo szczęście wiernego wytrwania przy sztandarze „Lutni" przez okres 25-lecia dzielą następujący członkowie jubilaci: Wachowiak Jan, Piasny Aleksander, Siekierski Feliks, Gabryelewicz Wacław, Nowak Michał, Szuwalski Hieronim, Błaszak Paweł i Śmiechowski Stanisław.

Członków liczy „Lutnia" obecnie 141, czynnych 50, w tem 24 pań.

Związek Wielkopolski.

Zawody Okręgów.

Okręg II Poznań (Urbanowo). 3/7 27.

Pracowity ten okręg odbył swój zjazd d. 3. lipca br. Po oficjalnym otwarciu przez prezesa okr. dh. Łozę i przemówieniem prezesa Związku p. dyr. K. Bojarskiego, przystąpiono do zawodów. Chóry wykazały wielki postęp a szczególnie wiejskie Koła. Dużo wysiłku wykazała „Gędźba" z Winiar. Wielkie zadowolenie panowało wśród dyrygentów z racji wyznaczania przez Związek utworów jak i podziału na kategorje. Oszczędza to kłopotu z wyszukiwaniem utworów na popis i określa ściśle ramy zawodów. Niektóre chóry sięgały za wysoko np. Junikowo powinno było śpiewać w III. kat. Swarzędz i „Gędźba" z chórem żeńskim w klasie I. wywiązały się z zadania bardzo szczęśliwie.

Chóry ogólne zrobiły doskonałe wrażenie — tak „Kasiuniu", „Oj jeno na wojenkę" jak i „Wesele Sieradzkie" publiczność zmusiła do powtórzenia.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Swarzędz	—	$23^2/_3$	—
Winiary	—	$23^2/_3$	—
II kat.			
Winiary	$23^2/_3$	—	26
Swarzędz	—	—	$25^2/_3$
Buk	—	—	$20^2/_3$
Żabikowo	—	—	$20^1/_3$
Główna	—	—	$20^1/_3$
Żegrze	—	—	$17^2/_3$
Ławica	—	—	$16^1/_3$
Starołęka	—	—	16
Junikowo	—	—	$12^2/_3$
III kat.			
Żabikowo Stare	25	—	—
Żegrze	$15^2/_3$	17	—
Główna	$18^1/_3$	—	—
Czajkowo	—	—	$17^1/_3$
Starołęka	$15^2/_3$	16	—
Krzyżowniki	—	—	$15^1/_3$

Sędziowie: Prezes K. Bojarski, A. Dworzaczek i Sternalski kapelmistrz. *mb.*

Okręg V. Koźmin. 3/7 27.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Pleszew	—	—	$24^1/_4$
II kat.			
Koźmin	—	—	$25^3/_4$
III kat.			
Kotlin	$17^3/_4$	—	$18^3/_4$
Wilkowyja	$18^3/_4$	—	$16^2/_4$
Żerniki	—	—	13

Sędziowie: Dr. Surzyński, Danmand, Scheurich Barwicki.

Okręg VI. Odolanów. 19/6 27.

Zjazd Okręgu VI (Ostrów) odbył się w Odolanowie dnia 19 czerwca b. r. Po ogręgu tym spodziewałem się widocznie zawiele i dlatego rozczarowanie

było wielkie. Przedewszystkiem zjazd urządzono w małej mieścinie, położonej na uboczu i z tegoteż zapewne powodu koła z Kalisza na zjazd nie przybyły. Szkoda to niepowetowana, bo właśnie na kołach z poza dawnego kordonu Związkowi bardzo zależeć powinno. Do zawodów stanęła nikła ilość kół, a te, które brały udział wykazały, jak na okręg będący w tak dobrych warunkach, (fachowi dyrygenci, koła wielkomiejskie) poziom najwyżej średni. Jeżeli koło stojące w pierwszej klasie, rozporządzające dobrym i inteligentnym materjałem, zdobywa tylko 23 1/3 punktów, to naprawdę za mało. Zapytaćby należało, czyja wina? zespołu czy dyrygenta. Mam na myśli przedewszystkiem chór żeński „Moniuszko" z Ostrowa, który mimo świetnego materjału głosowego wiele pracować musi, aby osięgnąć poziom pierwszej klasy. Na takim samym poziomie stoi chór męski z Ostrowa, ktory w klasie drugiej mógłby się wywiązać z zadania zadawalająco. Klasa pierwsza stoi o wiele wyżej. Wiele pracy i zapału wykazało koło z Krępy.

Z zawodów wyniosłem wrażenie niemiłe, głównie z tego powodu, że zachowanie się samych śpiewaków, było niżej wszelkiej krytyki tak, że nawet sędziowie musieli prosić kilkakrotnie o spokój, gdyż nie mogli dokładnie słyszeć tego, co mieli sądzić. Palenie papierosów przez śpiewaków w sali, gdzie odbywają się zawody, jest dowodów niskiej kultury i bardzo smutnym objawem lekceważenia własnej pracy. Zarząd Okręgu urządził zawody niby według nowego regulaminu, lecz to, co było niewygodne, zmienił według swego widzimisię, aby wilk był syty i koza cała. Cwiczono z każdej klasy po jednym utworze, aby uniknąć niemiłego losowania.

Jeszcze ostatnia uwaga. Urządza się tak zwany „koncert okręgowy" i buduje się ogromną estradę w ogrodzie, poto tylko, aby zaśpiewać na chór ogólny Sieradzkie Wesele. — Czy nie lepiej oszczędzić Zarządowi Głównemu kosztów a sobie trudu? Koncert okręgowy ma rację bytu w tedy, gdy przygotuje się odpowiedni program. Niepotrzebnie trudził dyrygent okręgowy koła ćwiczeniem Wesela, bo wystarczyło ćwyczyć wszystkie pieśni wyznaczone w odnośnych klasach do zawoddw, a program koncertu złożyć z utworów, ktoreby odpadły w losowaniu. Wyczuwało się, że nie było tam nieświadomości, lecz chęć zrobienia czegoś innego, a nie tego co robią wszyscy. Byłoby to pochwały godne, gdyby dano coś nowego; ale tym razem skończyło się na nudzeniu publiczności, płacącej nie wiedzieć za co wstęp do ogrodu. Na przyszłość powinien Okręg VI urządzać zjazdy tylko w Ostrowie lub Kaliszu i przygotować zawody ściśle według obowiązującego regulaminu.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Ostrów	23	23 2/3 (Moniuszko)	
Odolanów	14 1/3	—	—
II kat.			
Krępa	17	18	19 1/3
Tow. Śpiew. Ostrów	—	—	17 2/3
Wanda Ostrów	—	—	16
Odolanów	—	—	15 2/3
Skalmierzyce (Echo)	—	—	15
III kat.			
Skalmierzyce (Echo)	11 2/3	9 1/3	—
Ostrów — (Wanda)	17	—	—

Sąd: dh. Barwicki i Kwaśnik z Poznania oraz Nowotko z Pleszewa. *kw.*

Okręg VIII. Zduny. 29/6 27.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Kobylin	—	24	—
II kat.			
Kobylin	22 1/4	—	23 2/4
Zduny	—	26	23 1/4
Sulmierzyce	—	18	22 1/4
Krotoszyn	—	—	24 3/4
Rozdrażew	—	—	19 1/4
Dobrzyca	—	—	17 3/4
III kat.			
Zduny	21	—	—
Sulmierzyce	19 3/4	—	—
Rozdrażew	18 3/4	17 2/3	—
Baszków	14 1/4	14 3/4	13 3/4
Grębów	14	—	15 3/4
Kobierno	8 3/4	12 3/4	16
Maciejewo	—	15 1/3	12 2/4

Sędziowie; Prezes Bojarski, Danmann, Scheurich, Dr. Budzyński.

Okręg IX. Rawicz. 3/7 27.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Rawicz D	—	26	—
II kat.			
Sarnowa	—	—	23
Rawicz D.	22 2/3	—	20 2/3
Rawicz J.	21 2/3	—	—
Bojanowo	19 1/3	—	—
Miej. Gór.	—	—	19 1/3
III kat.			
Golejewko	21 1/3	—	21
Jutrosin	—	19	16
Dubin	17 2/3	16 1/3	15
Dębno	—	—	14

Sędziowie: R. Lubierski, ks. Zakrzewski Scherwentke.

Okręg X. w Krobi. 26/6 27

Okręg X (Gostyń) urządził tegoroczne zawody w Krobi. Przeprowadzono je ściśle według nowego regulaminu i przyznać trzeba, przygotowano się do nich bardzo starannie. W okręgu tym imponują pracą i zrozumieniem doniosłości sprawy śpiewaczej koła wiejskie, jak: Domachowo i Piaski.

W tym roku palmę pierwszeństwa zdobyła Harmonja z Krobi, która posiada dobrego i pracowitego dyrygenta w osobie dh. Wleklińkiego, oraz dobry materjał głosowy. Zwłaszcza chór żeński tego koła, może przy dalszej usilnej pracy doprowadzić do znakomitych wyników. Szkoda wielka, że stare koła z Gostynia i Borku nie wzięły tego roku w zawodach udziału. Zwłaszcza koło gostyńskie ponosi z tego powodu wielką winę, bo stało

w roku zeszłym na dobrym poziomie i miało dzielnego dyrygenta dh. Rybskiego. Tak to bywa, gdy przeceniamy swe siły, porywając się na klasę pierwszą. Następstwem jest zniechęcenie i zupełne usunięcie się od zawodów. Koło, które ma ambicję stanąć w klasie pierwszej, powinno, skoro widzi, że pracy nad utworami tej klasy nie podoła, w ostatniej nawet chwili wyćwiczyć pieśni klasy niższej, a do zawodów stanąć. Niestety, te nasze ambicje! Mały dysonans na tym prawdziwie harmonijnym zjeździe, spowodowało koło „Dembiński“ z Leszna, które mimo, że w okręgu swym do zawodów nie stawało, zgłosiło się na zawody w Krobi. Takie samowolne przenoszenie się do innego okręgu jest niedopuszczalne zwłaszcza, że koło „Dembiński“ nie poddało się obowiązującemu regulaminowi i śpiewało pieśń dowolną. Na usilną prośbę gospodarzy zjazd urządzających zgodzili się delegaci Zarządu Głównego (dh. Barwicki, Kwaśnik, ks Kasior) na oficjalną punktację produkcji tego koła, z wyraźnem jednakże zastrzeżeniem, że na przyszłość musi „Dembiński“ stanąć przedewszystkiem do zawodów w swoim okręgu, a dopiero potem wyjeżdżać na gościnne występy do innych okręgów.

Koło „Dembiński“ posiada dobry i liczny materjał głosowy i choć jeszcze młodego lecz energicznego dyrygenta tak, że ma wszelkie warunki dobrego rozwoju. Jedno, co może wpłynąć na obniżenie wyników dziś bardzo starannej pracy, to bezkrytyczne uleganie jednej osobie, która pracuje dla dogodzenia własnej ambicji ignorując zupełnie sprawę ogólną.

III kat. *miesz.*		**II kat.** *miesz.*		**III kat.** *żeński*	
Piaski	$20^{1}/_{3}$	Krobia	$22^{2}/_{3}$		
Domachowo	$18^{2}/_{3}$	**II kat.** *żeński*		Pogorzela	18
Pogorzela	$16^{1}/_{3}$	Krobia	$26^{1}/_{3}$		
Jaraczewo	$13^{1}/_{3}$				

Sąd: dh. Barwicki, Kwaśnik z Poznania i p. Held z Gostynia.

kw.

Okręg XI. Kościan. 26/6 27.

II kat.	*męski*	*żeński*		*mieszany*	
Śrem	$20^{2}/_{3}$	Kościan Lutnia	$19^{2}/_{3}$	Kościan Lutnia	$23^{1}/_{3}$
Kościan Lut.	$19^{2}/_{3}$	Czempin	$12^{2}/_{3}$	Czempin	$19^{2}/_{3}$
Czempin	18			Rogalinek	16—
III kat.					
Kiełczewo	$13^{2}/_{3}$	Kiełczewo	$12^{2}/_{3}$	Kościan Moniuszko	21
				Czorków-Nasław	$15^{2}/_{3}$
				Kiełczewo	15—

Sędziowie: Prezes Bojarski, Dr. Surzyński, W. Raczkowski.

Okręg XII. Leszno. 12/6 27.

	męski	*żeński*		*mieszany*	
I kat.	—	Leszno (Ch.	$27^{2}/_{3}$	—	
II kat.	Leszno (Chopin) $21^{1}/_{2}$			Leszno (Ch.)	$25^{1}/_{3}$
				Swięcich.	$16^{1}/_{3}$
				Jezierczec	14
				Rydzyna	$12^{1}/_{3}$

III kat.

Promno	14	Zaborowo	$16^{2}/_{3}$	Zaborowo	24
		Swięcichowa	$7^{1}/_{3}$	Bukówiec	$23^{1}/_{3}$
				Kąkolewo	16
				Lasocice	$14^{1}/_{3}$
				Długie St.	$13^{2}/_{3}$

Sędziowie: W. Raczkowski, P. Dzwikowska, K. T. Barwicki.

Okręg XV. Szamotuły. 3/7 27.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Sieraków	15	—	10
Wronki	—	—	$10^{1}/_{3}$
II kat.			
Szamotuły	$21^{2}/_{3}$	$20^{2}/_{3}$	27
Oborniki	—	$14^{1}/_{3}$	$20^{1}/_{3}$
Sieraków	15	—	10
Wronki	—	—	$10^{1}/_{3}$
III kat.			
Ostroróg	—	—	18
Kłodzisko	—	—	15

6 dyplomów.

Sędziowie: Rozmarynowski, J. Waligórski, J. Mroczkiewicz.

Okręg XVI. Rogoźno. 29/6 27.

II. kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Rogoźno	$21^{2}/_{3}$	$23^{2}/_{3}$	$18^{2}/_{3}$
Chodzież	$20^{1}/_{3}$	—	22
Połajewo	$20^{1}/_{3}$	—	$20^{1}/_{3}$
Lubasz	—	—	14
Ryczywół	—	—	$12^{1}/_{2}$
III kat.			
Budzyń	16	$17^{1}/_{3}$	15
Połajewo	14	—	—
Rzyczywół	—	15	—

Sędziowie: K. T. Barwicki, Osmólski, W. Lubierski.

Okręg XVII. Wągrowiec. 29/6 27.

Zjazd Okręgu 17 w Wągrówcu odbył się dnia 29 czerwca br., przy bardzo małej frekwencji kół, gdyż tylko 4 koła stanęły do zawodów. Okręg to bardzo słaby i tylko koło śpiewackie z Wągrówca może mieć pretensje, aby pracę jego traktować na serjo, jakkolwiek także wiele mu brakuje do osiągnięcia poziomu klasy pierwszej. Dyrygent okręgowy prof. Dzuś robi co może, aby okręg dźwignąć i do pracy pobudzić, lecz napotyka na wielkie trudności i dziwną apatję. Sprawa separacji chórów kościelnych i niczem niewytłumaczona niechęć duchowieństwa do chórów świeckich, jest powodem słabego rozwoju kół w tym okręgu. Delegat Związku wyraził prof. uznanie za dotychczasową działalność. Zarząd Główny ma nadzieję, że pod kierunkiem tak wytrawnego i fachowego dyrygenta okręg wągrówiecki rychło dorówna innym.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Wągrówiec	—	—	16
II kat.			
Żnin	$12^{1}/_{4}$	—	—
Skoki	—	—	$21^{1}/_{3}$

III kat.			
Łopienno	—	—	15³/₄

Sąd: dh. Kwaśnik z Poznania, Lubierski z Leszna i prof. Urbanji z Bydgoszczy.

Okręg XVIII. Strzelno. 19/6 27.

Zazd Okręgu 18. odbył się w Strzelnie, dnia 19. czerwca b. r. Na intencję Zjazdu wyruszono pochodem do kościoła parafjalnego na mszą św., w czasie której chór miejscowy wykonał śpiewy Żukowskiego Po powrocie na salę odbyło się zebranie. W toku zebrania wręczono dyplomy trzem obywatelom zasłużonym. Po zebraniu popisy czterech chórów, które wykazały czasami zbyt wielkie odchylenia w interpretacji. I tak Gębice popisując się z „Krakowiakiem" Kazury — śpiewają go w tempie wolnym mazurka (!) Jawne nieporozumienie. Nadzwyczaj dobre wrażenie zrobił chór z Tupadłów.

Zjazd okręgowy, odbywający się tylko raz w roku, może być wykorzystany do wykazania tego, co się zdziałało w ciągu roku. A więc obok swej piosenki popisowej, poza popisami mogą chóry dać pokaz swej pracy całorocznej. Sposobność tę wykorzystały Tupadły doskonale, wykonując 8 (osiem) utworów nad program a 2 z tych były tak rytmicznie świetnie ujęte, że publiczność zmuszała wykonawców do powtórzenia.

Dobre wrażenie zrobiły Gębice z chórem męskim; trzeba jednak jeszcze dużo popracować nad czystością i równem brzmieniem.

II kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Strzelno	—	—	19
Mogilno	—	—	18¹/₃
III kat.			
Gębice	20¹/₃	—	18²/₃
Tupadły	17¹/₃	—	19

Sędziowie: Prof. Zbigniew Gruhn, M. Barwicki.

mb.

Okręg XIX. Pąkość. 3/7 27.

Zjazd i zawody XIX okręgu w b. roku były potężną manifestacją ruchu śpiewaczego na Kujawach Pałukach. Po mszy św. odprawionej przez przez miejscowego proboszczo ks. Kiełczewskiego w prastarym klasztorze nastąpiło otwarcie zjazdu w wielkiej, do celów zjazdu dostosowanej, hali cukrowni pakoskiej. Po przemówieniach reprezentantów władz, duchowieństwa, miejscowego obywatelstwa otworzył zjazd prezes okręgowy dch. Męciewski, a w imieniu Naczelnej Rady Zjednoczenia Zw. i Wydziału Głównego Wielkopolskiego Związku powitał zjazd wiceprezes Dr. Leon Surzyński z Poznania. W zawodach brało udział z 17 kół okręgu XIX 14 kół. Podczas zawodów śpiewało 21 chórów. Ten liczny udział w zjeździe świadczy o wielkiej żywotności okręgu XIX. Gdyby taki stan rzeczy zaistniał we wszystkich okręgach, to znaczenie społeczne Związku byłoby jeszcze większe, niż dzisiaj. W jury zasiadali: drh.: Wiceprezes związku Dr. Leon Surzyński, dyrygient związkowy prof. Władysław Raczkowski z Poznania oraz druh Poklękowski z Koronowa. Wynik zawodów świadczył o stałym, choć powolnym podnoszeniu się poziomu artystycznego kół XIX okręgu, o wielkim zapale członków, o zależności poziomu artystycznego od kwalifikacji dyrygienta i o konieczności kształcenia fachowego dyrygientów w przyszłości. Wszystkie te sprawy omówił wyczerpująco na konferencji jury, zarządu okręgowego i wszystkich prezesów i dyrygientów okręgu dyryg. związkowy prof. Raczkowski. Po południu odbyły się dowolne popisy w Strzelnicy, po których drh. dr. Surzyński ogłosił wynik zawodów i zakończył zjazd okrzykiem na cześć Najjaśniejszej Rzplitej. Wynik zawodów był następujący:

S.

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Inowrocław (Szarotka)	—	—	26²/₃
II kat.			
Janikowo	19	17¹/₃	21
Pakość	—	—	20¹/₃
Inowrocław (Dzwięk)	—	—	20¹/₃
Gniewków (Pad.)	18¹/₃	—	19¹/₃
Inowrocław (Mon.)	—	—	19
Mątwy	—	—	14²/₃
Szymborze	14¹/₃	—	13¹/₃
Jaksice	—	—	11²/₃
Kruszwica	—	—	7²/₃
III kat.			
Tuczno	18¹/₃	—	—
Tupadły	12²/₃	—	17²/₃
Mątwy	17¹/₃	—	—
Pakość	17¹/₃	—	—
Niszczewiec	—	—	13²/₃
Mamlicz	—	—	12

15 dyplomów.

Sędziowie: Wł. Raczkowski, Dr. Surzyński, Fr. Poklękowski.

Okręg XX Nakło. 3/7 27.

Zjazd Okręgu XX (Nakło) odbył się dnia 3. lipca br. w Kcyni przy bardzo licznym udziale kół, tak z okręgu jako też poza — okręgowych. Zawody, przeprowadzone według nowego regulaminu, dały dowód wielkiej pracy dyrygentów i kół. Pierwsze miejsce zajęła „Harmonja" z Nakła, która zdobyła najwyższą punktację tak w chórze mieszanym jak i żeńskim Dyrygent „Harmonji" dh. Kowalski potrafił z chóru tego zrobić zespół jak na tutejsze stosunki, pierwszorzędny. Wypadło w roku bieżącym koło „Halka" z Wyrzyska, wskutek jakiejś chwilowej niedyspozycji, czy też może przypadku, o który na zawodach nie trudno. „Halka" jest jednakże chórem bardzo dobrym i zaliczyć ją można do najlepszych kół drugiej klasy w całym Związku. Dyrygent jej dh. Wittstock, zarazem dyrygent okręgowy pracuje bardzo umiejętnie. Z kół pozaokręgowych zaimponowało nam koło „Dzwon" z Bydgoszczy, które wykonało doskonale Barkarolę Münchheimera. Zespół to świetny, który śmiało

stanąć może w klasie pierwszej. Szkoda wielka, że okręg bydgoski, mając tak dobre jednostki, nie urządził zawodów u siebie, a koła tego okręgu szukają szczęścia w innych okręgach. Koło Drukarzy z Bydgoszczy nie przyniosło natomiast zaszczytu swemu okręgowi, wykonując Nowowiejskiego „Rozpleciony warkocz“ ogromnie niedołężnie i bez wyrazu. Chór ten musi bardzo wiele pracować, aby osięgnąć brzmienie, jakiego wymaga się od zespołu męskiego, zwłaszcza, że tenory posiada krzyczące i surowe a basy bezbarwne. To, cośmy tym razem słyszeli, sprawia wrażenie przykre. Również koło „Arjon“ z Bydgoszczy ma jeszcze czas na występy gościnne. „Halka“ z Szubina zaprodukowała „Burzę“ — Prosnaka. Zespół ten ma wszelkie dane, aby stanąć w przyszłości w rzędzie najlepszych, lecz dyrygent dh. Perl stawia mu za wielkie wymagania, porywając się na utwory zbyt trudne. „Burza“, utwór bardzo trudny, a do tego niewielkiej wartości, miejscami wprost banalny, interpretowany był nieszczególnie, a ponadto porozrywany na części zbyt długiemi przerwami z powodu podawania akordów. Jeżeli dyrygent „Halki“ weźmie się do pieśni, odpowiadających poziomowi jego koła, to osięgnie o wiele lepsze rezultaty. Dyrygentowi okręgowemu dh. Wittstockowi oraz Zarządowi okręgow. wyrażamy uznanie za dobrze pojętą i owocną pracę. *kw.*

I kat.	*męski*	*żeński*	*mieszany*
Kcynia	—	$15^2/_3$	—
II kat.			
Nakło	—	$21^1/_3$	$20^1/_3$
Wyrzysk	—	—	17
Kcynia	—	—	$16^2/_3$
Miasteczko	$14^2/_3$	—	—
III kat.			
Miasteczko	—	—	$17^1/_3$
Polanowo	—	—	$15^1/_3$
Paterek	—	—	$13^1/_3$
Szaradowo	—	—	$13^1/_3$

Sąd: dh. Kwaśnik z Poznania, prof. Dzuś z Wągrówca i prof. Urbanji z Bydgoszczy.

Z życia chórów.

Broniszewice Nowe. Zawiązało się nowe Koło. Prezesem J. Polski. Dyrygentem K. Rudolf.

Doruchów. Z okazji 15-lecia istnienia miejscowego Koła odbyło się przy licznem uczestnictwie władz i społeczeństwa uroczyste poświęcenie sztandaru.

Poznań. Chóry „Halka“, „Gędźba“ i im. Moniuszki urządzają tradycyjne wieńce staropolskie ze śpiewami i orkiestrą. Chór im. Moniuszki przygotowuje „Dożynki“ układu swego dyrygenta p. Mierzejewskiego.

Łopienna. Miejscowy chór im. św. Cecylji obchodzi 14 sierpnia 25-letni jubileusz istnienia.

Echo krakowskie. Walne zebranie odbyło się 30. 6. Nowy zarząd: Inż. Tadeusz Polaczek-Kornecki — prezes, Marjan Ambros — wiceprezes, Franciszek Mazurkiewicz — sekretarz, Karol Lisicki — skarbnik, Michał Ochab — bibliotekarz, Kazimierz Goliński — gospodarz. Dyrektorem artystycznym jest nadal Bolesław Wallek-Walewski.

Adres: Kraków, ul. Madalińskiego l. 10, Franciszek Mazurkiewicz.

NOTATNIK:

Nasze organizacje śpiewackie.

R a d a N a c z e l n a: A. Ponikowski — prezes, Dyr. hon. Piotr Maszyńsk, Dyr. techn. W. Lachmann, Sekr.: Dr. G. Niezgoda — Warszawa, Piękna 16 m. 16.

Z w i ą z e k W i e l k o p o l s k i: K. Bojarski — prezes, Raczkowski — dyrygent, Sekr. Półwiejska 35.

Z w i ą z e k P o m o r s k i: L. Makowski — prezes, dyrygent? adres: Toruń — Szeroka 2.

Z w i ą z e k Ś l ą s k i c h K. Śp.: Imiela — prezes, dyr.: St. M. Stoiński — Katowice — Wandy 35. Sekr.: Fojcik. Katowice — Damrota 4 p.,

Z w i ą z e k M a z o w i e c k i: Z. Pomian-Kaczyński — prezes, Dyr. W. Lachmann — Warszawa, Sosnowa 9. m. 7. Sekr.: Dr. G. Niezgoda — Warszawa, Piękna 16. m. 16.

Z w i ą z e k K i e l e c k i: W. Kamiński — prezes, Dyr.:? Sekr.:? Kielce — Państw. Sem. naucz.

Z w i ą z e k L w o w s k i: J. Hoflinger — prezes, Sekr. R. Pragłowski — Lwów, Zielona 48. Dyr.?

Z w i ą z e k K r a k o w s k i: (w organizacji) Przew. Bol. Wallek-Walewski, Kraków, ul. Zyblikiewicza 5.

NB. Prosimy o zawiadamianie o każdorazowej zmianie czy to adresu czy składu osobowego, a także o uzupełnienie niniejszych danych.

Red.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu.